التناول النقدى للموضوع والمشهد الطبيعى

فـــى

قراءاة مصغرة لجان بيير ريشار

د. دينا جمال الدين أمين *

« إن الصحة والأناة فى القراءة هما اللتان تفضيان
إلى الأسس الدفينة للمشاهدة والخيال »
« العالم الخيالى لمالارميه » ص٢٥.

تطوير المشهد عند جان بيير ريشار:

يقصد بالمشهد الطبيعى فى « قراءات مصغرة » Microlectures (١٩٧٩) و « وصفحات ومشاهد » Pages, Paysages (١٩٨٤) معنى ومضمون الكتابة باعتبارها تجربة حية وغنية توحى به الحواس ورغبات اللاوعى. فالمشهد يقصد به طرق بناء النص للمعنى عن طريق علاقات منطقية أو شعورية، سواء على صعيد الموضوع، أم على صعيد اللغة فى مادتها البنائية الشكلية والصوتية.

ونلاحظ بذلك تطور منهج جان بيير ريشار نحو الالتقاء ما بين المنظور الفينومنيولوجى والبعد النفسى اللذين ترتكز عليهما أساساً نظريته النقدية القائمة على الحواس. وهو يكاد يتمم فى « قراءات مصغرة » مشروعاً كان يوليه اهتماماً كبيرا ويصبغ عليه بعدا شاملا منذ « العالم الخيالى لمالارمية » حيث يكتب قائلاً.

* أستاذ الأدب الفرنسى المساعد ـ كلية الآداب . جامعة الإسكندرية.

"إنى أمام النص الأدبى،
أتجاوب أولا مع منطقه
الحسىّ الذى يؤثر فى
المقام الأول على قوة
جاذبيته. فأرصد كيفية
جذبه لجسد القارئ، وبثه
برغبة اجتياز عالم الكاتب
الخاص وقوانينه. هذا
الإطار الحسى القائم على
الحواس، والمتفرد، هو ما
أعبر عنه، بقدر من
التجاوز، بالمشهد
الطبيعى"[(١)].

وهكذا يصبح النص وحدة جزئية أو كلية حسب المنظور المختار. إن المنهج الاستقرائى الذى يشير إليه الناقد هو أحد سمات منهجه العلمى، وكان هذا المنهج يؤدى فى البداية، وظيفة انتقالية مرنة من عمل إلى آخر لنفس الكاتب، ومن مستوى الأسلوب والموضوع إلى التطبيق على شريحة نصية قصيرة. وبهذا العمل الذى نتوقف عنده بالدراسة، نستطيع القول بأن المنهج الاستقرائى للناقد قد تطور، ليس فقط لكى يتشبع بالعمل الذى يتناوله،ويعكسه برقة ودقة وانسيابية قد تصل به إلى مستوى فني راق، و لكن أيضا كى
يصل إلى منطق للكتابة يقوم على استشعار لغة الدوافع وتواتر الخفقات والنبضات:

"إن المشهد يبدو لى اليوم
مرتبطاً - كما يقول الناقد
فى "قراءات مصغرة"-
و أكثر من ذى قبل ،
بمكونات الشخصية فى
جانبها الجسمانى البحت:
إنه ما يُرى ويُسمع
و يُلمس و يُشم، ما يؤكل
و يُفرَز و ما يتغلغل: إنه
نتاج وغاية -بالإضافة
لكونه مكانا للممارسة-
للاكتشاف الذاتى لرغبة
مركبة و فريدة[(٢)].

ولقد أدى هذا التطور فى اتساع مجال القراءة بتغيير فى مفهوم التناول النقدى للموضوع، الذى أصّله الناقد فى كتاباته

المتعددة. ففى كتابة "الأدب و الإحساس" Littérature et sensation (١٩٥٤) كان قد توصل عن طريق تحليل بنائية الصور والوحدات الحسية إلى تحديد شكل من أشكال المناخ الحسى. وكانت نقطة الارتكاز فى منهجه الذى تأثر فيه بالفيلسوف باشلار Bachelard، هى الوحدة الداخلية للنص. ولقد أراد الناقد فى مقدمة "العالم الخيالى لمالارميه"،

و هى تعتبر "دليلا حقيقيا للنقد الحديث"(٣) أن يتصدى، من خلال رصد العلاقات فى التكوينات البنائية، لرؤية موحدة لبنائيتها. و يعتبر هذا المنهج مختلفا عن منهج باشلار -رغم تأثره به- لأنه لا يتتبع الرغبة وظهورها فى أشكال متعددة و لكنه ينطلق من نقطة التكوين الوجودى للكاتب، التى تؤدى إلى الوصول إلى تفرد تكوينات عالمه الخاص وإلى تفسير موضوعاته من خلال المشهد الطبيعى الذى توحى به كتاباته.

ويقول الناقد فى هذا الصدد:

"إن الموضوع يظهر لنا، فى هذا المقام، كعنصر ربط يسمح لنا بالتجوال فى جميع الاتجاهات و فى مجمل ثنايا العمل الأدبى، أو على الأرجح كوحدة الربط ذاتها التى يمكن بفضلها النظر له على مستوى المعنى و هكذا يرتبط تناول الموضوع بالمنهجية"(٤).

وتقوم قراءة الناقد فى "العالم الخيالى لمالارميه" L'Univers imaginaire de Mallarmé على الربط بين مستويين متلامسين فالاتجاه مزدوج فيما بين الكاتب و عمله الأدبى من خلال دراسة موضوعاته ووحدة أعماله الفنية (poétique) بحيث أن الموضوعات الرئيسية هى الموضوعات التى تقع فى نطاق انعكاسات السيرة الذاتية و التجربة الأدبية. وينبغى أن نذكر هنا تأثر الناقد بالمدرسة النقدية التقليدية بزعامة سانت

بوف (Sainte-Beuve) ، وإسهامه فى النظر إليها باتجاه حديث متطور. يقول جلن بيير ريشار:

"إن الكاتب بالنسبة لسانت بوف هو ما أو مَنْ يتكلم فى العمل الأدبى، و هو فى أبعد الحدود اللغة نفسها، اللغة الفردية للعمل. إن العمل الأدبى ما هو إلا الكلمة أو الميلاد اللفظى لشخص ما"(٥).

يتفق ناقدنا مع سانت بوف فى الهوية اللغوية للكاتب بقدر ما لا يعتبر الأسلوب وحدة فردية قائمة بذاتها، وبقدر ما يعد التعامل معها جزءاً من وحدة التعبير المتفرد للعمل نفسه. و هذا يعطى بعداً شاملاً لمذهب ريشار النقدى الذى يقوم على تفسير المشاهد و الأشياء بما توحيه من منطق يربط بينها.

بالإضافة إلى ما سبق، هناك جانب إبداعى فى مذهب ريشار، فالذى يتمعن فى كتاباته يلحظ أنه فى جميع الأحوال يبحث عن العلاقة بين الشكل الذى ترسمه الحواس والفكرة، القالب والمضمون، سواء كان هذا الأخير مضمونا جماليا فنيا أو وجوديا حياتيا. فالمتصفح لكتاباته الأولى عن فلوبير Flaubert، ستندال Stendhal، الأخوان جونكور Les Goncourt، بروست Proust وشاتوبريان Chateaubriand، يلاحظ أنه يحاول تفسير علاقة صور الفراغ و ارتباطها بنوع من التصوير الذاتى (شاتوبريان)، أو علاقة تكوين الجمل و نوع من الحس الجسدى (فلوبير). إن هذا البعد الفينومنيولوجى كان يقرب ريشار من المدرسة النقدية الوجودية بزعامة سارتر Sartre أو من كتابات جورج بوليه Georges Poulet التى تتناول البعد التكوينى للكاتب و علاقته بالزمن. فهذه الأعمال المذكورة كانت تركز على تفاعل الكائن مع محيطه من خلال بعده الداخلى ونضيف إليها عمله الهام "إحدى عشرة دراسة على الشعر الحديث"

Onze études sur la poésie moderne (١٩٦٤) التى يستهلها الناقد بهذه الرؤية:

"أردت أن أكتشف فى كل
شاعر، كيف تتداخل
و تتشابك العناصر
البدائية التى تصنعها
الحواس أو ينتجها الخيال
فى داخل إطار عام من
البحث عن الذات. بحيث
تشكل عوالم خيالية
مختلفة. من الواجب إذن
النظر إلى هذه الدراسات
كقراءات آي كارتياد
مناطق ومسافات فردية
تهدف إلى استخلاص
بعض البنائيات وإلى
الكشف المتدرج للمعنى
الكامن بداخلها"(٦).

إن لب البحث الذى قام به الناقد من خلال الأعمال السابقة كان يتمثل فى إيجاد صور متكررة لفكرة معينة، أو مفرد لها (motif)، أى متابعة تنوعها بمرورها فى سلسلة من التركيبات اللغوية و المواقف النفسية. ويعتبر عنصر اختلاف هذا المذهب عن المذهب النقدى النفسى كامناً فى نوع المفرد (motif) الذى يحدده الناقد: فهو ليس مفرداً حسياً فقط ولكنه مستوطن فى لغة بلاغية تقوم عليها مراحل المعالجة الأدبية للنص. وهنا أيضاً توجد دلالات للتأثر بنقد باشلار فى مراحله الأولى، و أخرى للاختلاف عنه فى بعض المناحى. يقول ريشار عن أستاذه الفيلسوف:

"لقد أوجد باشلار معنى
للأشياء التى لم تكن تقع
بعد تحت طائلة التحليل
فأمكن ربط ذلك الجزء
من الأدب الذى ينتمى
للعالم الحسى (المشاهد
الطبيعية، الديكور،
البورتريه) بالأصالة
الفردية"(٧).

فإذا ما تعرضنا "للقراءات مصغرة" رأينا الناقد يستخدم تعبير "المشهد الطبيعى" (Paysage) "كشعور أو تخيل

(بالمعنى الباشلاردى) وأيضا كهواجس (fantasme) أى كعمل وإنتاج وإخراج رغبة ما فى اللاوعى"(٨). وريشار فى هذه المرحلة من نقده يأخذ منحى باشلار الثانى الذى أظهره فى دراسته عن لوتريامون Lautréamont فى "شاعرية المكان" Poétique de l'espace و"شاعرية الخيال" Poétique de la rêverie حيث تغلب فيه الفينومنيولوجيا على التحليل النفسى للصور الخيالية(٩). وهكذا يلتقى الناقدان خلال رحلة تطور كل منهما بنقده: باشلار متجها نحو الفينومنيولوجيا، وريشار نحو علم النفس. ولقد استطاع ناقدنا أن يوصل الدرس المستفاد من معلمه الذى يمكن بفضله، وبواسطة الاستقراء النفسى، بلوغ مرحلة استحضار الوحدة الفنية للعمل، أو لهذه العوالم الصغيرة الخاصة على حد تعبير ريشار، التى تعتبر مفاتيح موصلة نحو الواقع اعتمادا على بيان قواعد ترابطها ووضوحها التام(١٠).

ولكننا نجد أن "الواقع" يستعاض عنه "بالنص" فى "إحدى عشر دراسة عن الشعر الحديث"، ثم "بالمشهد" فى "قراءات مصغرة" و"صفحات ومشاهد". يقول الناقد فى كتابه الأول الذى يؤرخ بداية مدرسته النقدية الجديدة أن "كل الأشياء فى الأدب تنتمى إلى اللغة".

وهو بذلك يضيف فى مذهبه الجديد معطيات وتطبيقات علم اللغة على النصوص الأدبية إلى حصيلته السابقة فى مجال لغة الحواس التى تميزه عن رولاند بارت Roland Barthes وإن اقترب منه. يهدى ريشار فصلا إلى بارت، أبرز ناقدى فرنسا المعاصرين، فى نهاية "صفحات و مشاهد" مما يذكرنا بما كان قد كتبه بارت عنه فى عام ١٩٥٧ مظهرا قيمة عمله النقدى. كتب بارت قائلا فى "الميثولوجيات" أنه "من الممكن أن يصبح الأسلوب لغة بعينها يكتب بها الكاتب لنفسه بالتحديد و يصبح فى هذه الحالة نوعا من أنواع الأسطورة بشكلها المتميز الذى يتطلب تشفيرا و نقدا عميقا، وأعمال جان بيير ريشار تقدم برهانا على ضرورة تواجد مثل هذا التناول النقدى للأسلوب" (١١).

لقد استدل ريشار فى "إحدى عشر دراسة عن الشعر الحديث" على وظيفة النص و قدرته على التمثيل من خلال مناخ أو مشهد طبيعي معين، حسي ولفظى ألا وهو الغسق الذى رآه مستقطبا لغة الحواس على مستوى النص، حيث بدت له هذه اللغة مؤثرة فى استقطاعات الزمن وفى تصوير أجزاء من النص كجسد جاذب للنور ولباقى العناصر والمواد. فالحاسة لا تنفصل عن حركة الجسم عندما ينظر إليها فى علاقتها بالعالم الخارجي. ومن هنا جاء التصوير الحركى للحواس، فيقول الناقد:

"يكاد الكون يأخذ شكل
القوس بفضل الحاسة التى
تعلن عنها الرغبة مما
يعطيها نوعا من الحركة
الذاتية التى تصيب
الشعور"[١٢].

فإذا ما تأملنا وظيفة اللغة فى "قراءات مصغرة" وجدنا أنها تتميز بقوة دفع غريزية. لذا نجد أن الناقد يضع دراسة الموضوع فى إطار "التعرف - من خلال تتابعية شديدة الدقة للنص - على القوى المولدة لشكل معين، ثم المؤدية إلى نقضه و تقويضه – أى مرورها بشكل متصل فى صور وأشكال متباينة و لكن جميعها مترابطة بإطار متوقع ومرغوب فى الاكتمال وهو صناعة النص لمعناه" [١٣].

ويمارس الناقد على حد تعبيره نوعا من القراءة "الجانبية" للنص على ضوء الرغبة، قراءة تجعل من الخيال و اللغة إطارا واحدا للنص فى سطحه وعمقه، فى ازدواجيته المعهودة دون أن يضطر الناقد إلى شطرها. لقد اتسع التناول النقدى للموضوع ليشمل مجمل الخيال النصى ليفتح المجال أمام قواعد و قوالب الدوافع الحسية،

و ليصبح المشهد الطبيعي ذلك النظام أو النسق الخاص لكل كاتب والقريب من تعبير مالارميه بـا"المُقام" أى "مجموعة أشياء محببة و مفضلة و أخرى مكروهة و منفرة فى مواجهة مادة ما أو شكل ما"[١٤].

إن التحليل فى "قراءات مصغرة" يقوم على قاعدة حسية

وغريزية قابلة للتشكل والتغير، مادتها هى علاقات الكلمات فيما بينها فى قطعة نصية صغيرة، يقول الناقد:

"هى قراءة تعتمد فى آن
واحد على الطبيعة اللغوية
للأعمال الأدبية - وهو ما
يحولها إلى صفحات -
وعلى أشكال تفاعل
الموضوع مع الدوافع -
و هو ما يربط الكتابة
بعالم فريد و ما ينظمهما
فى مشهد طبيعى"(١٥).

يوجه الناقد اهتمامه إلى العلاقة بين الصورة الخارجية للكلمات والصورة الخيالية أو البلاغية، فالموضوع بالنسبة له يطرح تساؤلات حول الصورة الحركية الخيالية والبلاغية والتكوين الحرفى الصوتى للنص.

فالموضوع مرتبط بالصورة التى يطلقها الخيال اللفظى أو الموتيف motif، أو مشهد من مشاهد الرغبة، أو قد ينظر إليه من خلال بناء وتكوين الكلمات بعينها وعند هذا المستوى تبرز الدوافع التى قد تكون وراء مشهد لفظى، أو تركيب روائى، أو مفهوم للكتابة. ويقول الكاتب:

"كان يتعين علىَّ أن أنظر
كيف يمكن أن تتداخل
نظرية كتابة النص
(النظرية اللغوية) مع
تتابع الوحدة الفنية للنص
(بنائية النص) من خلال
قراءة الموضوعات
والدوافع والأشياء(١٦).

و بذلك يكون القارئ لريشار أمام مشهد طبيعى ذى ثلاثة أبعاد: الموضوع / الخيال / اللغة، أبعاد قد تكون كامنة فى كلمة واحدة، أو مستقاه من صورة واحدة، أو مصاحبة لموتيف واحد:

"قراءات مصغرة: أهى
قراءات صغيرة، أم هى
قراءات لما هو صغير -
يتساءل الناقد فى بداية
"قراءات مصغرة"،
ويجيب - الاثنان بلا شك.

فالدراسات التى أجمعها فى هذا الكتاب تستهدف وحدات متضائلة فى الصغر فى العمل: مفرد (المترو أو القبعة عند سيلين Céline - النجمة عند أبو لنير Apollinaire – الطعام عند وسمان Huysmans)، أو شخصية (جافير Javert)، أو صورة (مثلما فى المقطوعة الشعرية لمالارميه) أو كلمة: كلمة سر، اسم عائلى، اسم مستعار. إن القراءة لها هنا إيقاع بطء الرغبة و تضع ثقتها فى التفصيل، هذه الحبة فى تربة النص"[١٧].

إن الوحدة فى منهج جان بيير ريشار التى ظهرت منذ بداياته، فى مقدمة رسالته عن مالارميه، كانت تنبئ بالتطور الذى عرضنا له وبذلك نحن نقرأ في مقدمة "قراءات مصغرة" أن "التربة ذاتها لم تكد أن تتغير"[١٨]. لقد ضمت هذه الرسالة عن مالارميه جميع الأسئلة اللاحقة للناقد الذى كتب قائلاً:

"من الممكن أن يكون النقد منهجا و فنا فى آن واحد و إن مسعانا هو دراسة مالارميه ككل: فكرا و قولاً، مضمونا و شكلاً، بتجميع كل ما يتولد من أعماله المتميزة من نهج وحماس"[١٩].

فهناك دائماً ترابط بين عناصر التحليل التى لا تستهدف الوصول إلى حقيقة خفية غير التى ترتبط بالشكل البنائى للكتابة و الطبيعة الحية للتجربة، أى المادة الإنسانية المتكاملة.

وكان الناقد قد وجد نفسه عندما تعرض لأعمال شاتوبريان chateaubriand فى عام ١٩٦٧، أمام التفكير فى الرغبة وفى الأسس النفسية للكاتب، فبدأ دراسته بالقول بأن فى "بداية الكتابة ، تلك

المغامرة الإنسانية، يقوم شئ ما بداخلنا بالإعلان عن نفسه، إنها الرغبة وقوتها التى تسبب النشوة ولكنها تغير أيضا منا" [٢٠].

و من الممكن تصور نشأة مشروع "قراءات مصغرة" منذ هذا الاحتكاك مع شاتوبريان، حيث جاء أيضا فى هذه الدراسة أن:

"شاتوبريان يعشق كل ما
هو دقيق... ويجرفه ذوقه
نحو ما هو بسيط و عابر
تجاه خيال يقوم على
أصغر الأشياء و أبسطها
ولكنها ما يجعل للحياة
معنى" [٢١].

إن أوجه الاختلاف الكبرى فى أعمال ريشار السابقة عن عام ١٩٧١ وما أتى بعدها منذ "دراسات فى الرومانسية" تكمن فى المكانة التى أعطاها للجذور النفسية للنص، والقارئ يجد فى "بروست و العالم الحسى" Proust et le monde sensible (١٩٧٤) أن دراسة الموضوعات تتوازن مع دراسة النص، بينما تشغل التفسيرات النفسية حيز الملاحظات الهامشية وتتصب معظمها حول محور الجسد والأم. وبالفعل نستطيع القول بأن علم النفس يؤسس "قراءات مصغرة" التى تحوى عددا من المفاهيم فى متناول القارئ العادى. وعلى الرغم من أن الناقد يسهب فى ذكر أسماء وتباينات علماء النفس الموجودين على الساحة[٢٢]، نجده يركز على أن أهميتهم ترجع إلى:

"مساءلة أسس الدوافع
الغريزية البيولوجية التى
تكون الرمز أو العالم
الثانى للكاتب، عالم الجسد
فى مواجهة الكلمة، عالم
الخيال أو قصة الجسد مع
الجسد الآخر التى تقع فى
مكان معين و تحدد عدة
صفات فى المشهد
الطبيعى" [٢٣].

وعلى غرار التركيبة الحسية التى تؤدى بنا إلى مشهد محدد، تأخذ العمليات النفسية الأولى شكل المشهد الطبيعى،

وتظهر من خلال بناء ذاتى له معنى، منبثق من داخل حركة الكتابة و قوانينها. وبمعنى آخر، قد يطرح الناقد فى مستهل جميع دراساته نفس السؤال: كيف يمكن الوصول إلى تفسير منطقى لتكوين ما، على ضوء حركة الخيال ومعطيات النص اللغوية. وهنا ومن داخل المشهد النصى تتداخل وتتماثل حركة "التركيز على الرؤية" و"إلحاح الرغبة" و"دفعة الكتابة"[٢٤].

أما تأثير الفينومنيولوجيا فهو ظاهر فى "قراءات مصغرة" فى مسعى الناقد للتوصل إلى بناء الفكرة الأدبية من خلال شكل له وظيفة على مستوى المعنى. حيث تفسر علاقات اللغة البنائية، مثل علاقة الدال والمدلول، على ضوء تداخلها مع الجسم اللغوى للنص فالنص ما هو إلا "نسيج من الدوافع على مستوى الكلمات والمعنى"[٢٥] والدال (الشكل الحرفى والصوتى للكلمة) "لا يؤثر بمفرده فى المعنى أو اللامعنى أو المعنى الآخر، لأنه يقع تحت طائلة منطق حسى يضفى معنى على حركة الحواس على مستوى النص"، لذلك فإن حركته كما يقول الناقد، و"انتشاره وتداخله والنشوة الخاصة به هى التى تؤدى متضافرة إلى المعنى المرتبط بالحواس أو المشهد الطبيعى"[٢٦].

ومن الممكن تشبيه هذا الطريق المؤدى إلى المعنى بالرحلة أو المسافة التى يعيد الناقد معايشتها مثلما يحدث فى لعبة الكرات الصغيرة Jeu des boules المنتشرة فى جنوب فرنسا، ويجعل الناقد منها استعارة للكتابة فى "صفحات ومشاهد" (الجزء الثانى من "قراءات مصغرة") حيث يقصد بها المسافة التى تحرر الرغبة، و تكون الكلمة فيها مثل الكرة محملة بالتساؤلات، محسوسة، ملموسة، ومحمولة. و يعلق جان كلود ماثيو Jean-Claude Mathieu قائلا:

"إن لاعب الكرة الصغيرة
تتحدد مهارته بكونه فى
ملتقى المناورات بين
المرور على السطح
والإحساس بالعمق، وبين
التمركز الذى يقذف

بالكرة بعيدا مع
عدمتحريكها كثيرا "[٢٧].

إن الصفحة ما هى إلا تربة تلعب فيها الكتابة دور الكرة الصغيرة، فهى تتلقى قوة الاندفاع و تعطى فى المقابل حركة ورد فعل غير متوقع، وهى بذلك تستعرض رغبات ومهارات اللاعب غير المحدودة. إن حركة النص تأخذ حينئذ حيزا كبيرا وتضيف من طاقات النص البيانية فيقول كاتب "قراءات مصغرة":

"لقد بدت لى مسيرة
النص متدفقة فى عدد من
النقاط، أو بالأحرى، عدد
من المواقف
(الموضوعية، الشكلية،
العاطفية) التى يشكلها
النص و يعدلها،
و يتجاوزها دوما نحو
صورة جديدة من المعانى
و الكتابات.
لقد بدا لى النص فى
تحوله نحو الكتابة كموجة
تلتف حول نفسها، أو
كلحن بتنوعاته
الضرورية
و الفجائية"[٢٨].

إن هذه الحركة القائمة على التكرار و التحول هى ما يحاول جان بيير ريشار إبرازها من خلال نقده، فى إطار جمالى وأمين فى نفس الوقت، فيقوم نقده على إعادة تصوير "وجود فريد فى الكون" أو "تفرد مساحة شخصية"[٢٩]، أو "شكل من أشكال المضمون "المضمن"[٣٠]، فالمفاهيم الثلاثة ما هى إلا متعادلة.

نحو منظور بنيوى: نستطيع تعيين قطبين متغايرين فى "قراءات مصغرة"، قطبين يرمزان إلى التداخل فيما بين الركائز النفسية للنص و بناء المعنى المتصل مباشرة بالكتابة:

"الاسم و الكتابة" "Lenomet l'écriture" وهى دراسة عن نرفال Nerval، و "عبر قبر مفتوح" "A tombeau ouvert" وهى دراسة عن جراك Gracq . وتقع الأولى فى بداية الكتاب والثانية فى نهايته، وهما تعكسان من خلال تقاطعاتهما باقى الدراسات التى يحويها الكتاب كما يوضحه الجدول التالى. ونتناول فيه رأسيا النقاط المحورية للتحليل الريشاردى، وأفقيا الطبيعية المختلفة للنصوص وللمعطيات التى تنطبق عليها:

مستويات التحليل النقدى	"الاسم و الكتابة"	"عبر قبر مفتوح"
الكلمة: الاسم والمشهد الرمزى	اسم الأب: لابرونيه Labrunie ، الأصل	فانسا Vanessa: صورة الأم: البداية و النهاية
الكتابة و المشهد	الكتابة تكون مشهدا عائليا	عناصر المشهد المرتبط بالأم ترمز إلى الكتابة
الحرفية و تكوين المعنى	الحرفية و المنطق الحسى	بناء النص يوصل إلى الحرفية
النص و التخاطب	نص يخلو من علامات الكاتب والخطاب	نص قائم على التخاطب والحوار
النص و الشكل	شكل الشجرة العائلية الرأسية	التتبع الأفقى للمعنى على مستوى الكلمات

نرى أن فى هذين القطبين المتحاورين إعلانا لتحدى انطلق منه الناقد ليجمع بين ظاهرتين متقابلتين: كيف من الممكن استشفاف مشهدا باطنيا من خلال نص لا يحمل دلالات للكاتب (ولكنه ذو موضوع موح "التدرج فى النسب") وكيف من الممكن إيجاد مشهد لغوى حسى من خلال نص يغلب عليه الرمز و قائم على التخاطب. فى الواقع إن الاسم و الكتابة يحصران فيما بينهما المشهد النفسى و المشهد الذى يطلق عليه ريشار المشهد الطبيعى. وهو يتراءى لنا فى صورة شكل من أشكال الرغبة على مستوى النص، أو كصورة نصية لكتابة الرغبة، فالرغبة

داخل النص إما تخلق وإما تهدم، بما يجعل للنص حركة تستطيع التعبير عنه بالمشهد النصى: فهناك مسافات وحدود، تحليقات وانحدارات، منحنيات والتفافات، قمم و قيعان حتى أننا نلحظ تجانسا تاما فيما بعد، بين الصفحة والمشهد حيث يوضح لنا الناقد ذلك قائلا:

"من الممكن النظر بل
والتأمل فى الصفحات
باعتبارها مشاهد لها
تضاريس،بروزات
وتدرجات من خلال أدواتها
الحرفية، أما المشاهد
الطبيعية فمن خلال ما
توحيه من أشكال تخاطب
الحواس، ومن منطق له
نطاق السرد قابل للدخول
فى إطار الفهم
والقراءة"(٣١).

ويبنى جان بيير ريشار دراسته "فى قراءات مصغرة" على الكلمة: منشأها، تفاعلها، وتفتتها. ونستطيع القول بأن الدرس المستفاد من سيلين Céline و يعتبره الناقد فى غاية الأهمية، من الممكن تطبيقه على مستوى الكلمة نفسها:

"لقد بدت لى الكتابة دائما
مثلما قال سيلين، خليطا من
التسامى ومن الانحراف. أى
كوسيلة للربط ما بين الدافع
الغريزى والكتابة، ولكن
بصورة قد تكون
مفككة"(٣٢).

إن الاختلاف والتكامل بين الدراستين المذكورتين يؤكدان أهمية الائتلاف المزدوج بين الكلمة فى النص، وبين النص فى الكلمة. أما عن الأول فذلك لأننا نستطيع بناء قراءة النص عن طريق إعادة اكتشاف كلمة من كلماته الموجودة فى صور شتى، والثانى لأن قراءة النص قد تبدو كإجتياز مساحة فيها بعض من التمزق، حيث تنتشر فيه كلمة بصورة مفككة، أو حتى يشير النص إليها دون ذكرها، فتعيد الكتابة صياغتها فى سياق جديد.

ويجدر بنا أن نشير إلى كيفية تمثيل كلتا الدراستين عن نرفال وجراك لهذه العلاقة المزدوجة حيث تخلص الأولى إلى بيان

كيفية ارتباط لغة الكاتب بالرغبة بالشكل التالى:

"إن اللغة كما تبدو لنا هنا، قابلة للتحول. فهى مسكونة ومدفوعة من الداخل بفعل الرغبة وطاقة التبدل.

فمن التفكك إلى البناء ومن البناء إلى التفكك، ومن التشابه على مستوى الحرف إلى التشابه على مستوى المعنى، والعكس، ومن الاستعارة إلى المجاز، ومن المجاز إلى الاستعارة، كذلك من أسماء الأماكن إلى أسماء الأشخاص وإلى الأشياء: إن هذه الحركة متواصلة وليس لها حدود. نرفال مثل مالا رميه .....؟

يعطى الأولوية إلى الأسماء، وإلى الكلمات التى تحويها الأسماء وإلى الأسماء الموجودة فى الكلمات الخ..."[٣٣].

أما فى الدراسة الثانية فنجد أن الضوء مسلط على الحيز النصي، على مشهد الرغبة الذى يستقبل اللغة:

"هل من الممكن ألا نسمع فى موسيقى لفظ "البحر" mer هنا، الهمس المستتر لكلمات أخرى.... مثل المرآة miroir، البركة marais، الصوت الخافت rumeur، murmure، الموت mort، (وربما الرواية؟ (roman?) وبالذات الأم mère ؟ البحر والأم يمثلان حدود الرغبة، ونقطة غموض الكتابة وعدم ثباتها. إن قدرة هذه التركيبة تظهر فى تكوينات لفظية تعيد صياغة حروفها وهى تنتشر على مستوى المساحة النصية حتى نصل إلى كلمته الأخيرة "[٣٤].

فإذا نظرنا للكلمة على المستوى الأول لقلنا أنها نتاج الرغبة، وعلى المستوى الثانى

أنها شكل من أشكال اللغة وفى كلتا الحالتين نستطيع القول إنها محور التعليقات التى يقوم بها الناقد التى تتوقف عند علامة الغياب (غياب المعنى أو موضوع الرغبة)، وعند قوة الدوافع (الوظيفة الخيالية والحرفية الشكلية) وعند بناء المعنى (وهو ترتيب بعض العلاقات التى يفجرها الدال) والتى تركز أيضا على أثر الغرابة. فالكلمة لها تأثير فعال على حيز القراءات المصغرة، الذى يتسع بصورة مطردة، بل تكاد تكون لانهائية.

إن "الاسم و الكتابة" لهو مصطلح يصلح للتعبير عن قضية اللغة فى المشهد الريشاردى. فاللغة فى قوة دوافعها، وفى طاقتها التعبيرية عن الحواس تركز على خاصيتها الحرفية والبنائية للمعنى: قد يظهر لنا الدال فى وحداته الصوتية التى تربطه بوحدات أخرى، بل بهويات أخرى؛ أما المدلول فهو يحتوى أيضا على وحدات ترسم المشهد الخاص أى تحدد موضوعه الرئيسى. واللغة بذلك التكوين الدقيق الخاص بها تميز كتابة ما، وترجع بها إلى الأصول ليس فحسب الأصول اللغوية بل الحياتية، حيث تشكل العلاقة بالأب وبالأم البنية الأساسية فى الموضوع مشهد الرغبة (مواقف - صور - كلمات) أو فى موضوع مشهد النص (العلاقة مع الزمن - المكان والحركة). وهكذا يتضافر منطق التناول اللغوى، والمنطق الحسى فى تكوين الموضوع الذى يقود المعنى أو التركيب المحسوس فى مشهد ، فى مفرد أو فى نص ما.

ويؤكد الناقد أن "الانتشار على مستوى الحرف لا ينفصل عن تسلسل بنائى على مستوى الموضوع نفسه" وهكذا يصبح التسلسل مجرد علاقة شكلية، أى مشهد طبيعى[٣٥].

ونرى أيضا على مستوى القطب الآخر لكتاب "قراءات مصغرة" أن هناك إعادة تعريف للمشهد كعنصر رئيسى فى الكتابة وللكتابة كمشهد مركزه اللغة مكونا موضوع الكتابة، أو "الرحلة": ففانسا تجسد لنا هذه الحركة التلقائية ما بين اللغة والكتابة واجتياز المسافة:

"...نحن نبحر ، ونترك
أنفسنا لعنان الآخر الكامن
فى المرأة أو فى الجملة
دون أقل معرفة بما ستكون

عليه النهاية، فربما قادنا
ذلك التسيير إلى كارثة"(٣٦).

فإذا ما تطلعنا للنص الثانى، الخاص بجراك لوجدنا أن الارتحال فيه هو تلك المسافة المقطوعة بين جسدين متحابين، والإبحار فيه فى اللغة:

"إبحار من الممكن القيام به،
كما يقول الناقد، من خلال
سطور هذه الرواية، هذه
الصفحة، هذا المقطع، هذه
الجملة التى أحاول أن أعلق
عليها الآن"(٣٧).

وتحت قائمة نص نرفال يندرج نص "رجعة صغيرة من خلال اسم وعنوان" "Petite remontée dans un nom titre". وهو أيضا له علاقة واضحة بـ "عبر قبر مفتوح" لجراك من خلال موضوع الرحلة الذى يعبر مجازا عن مشهد الكتابة. أناباز Anabase هى كلمة، ولكنها أيضا رمز لكل ما كتب برس Perse. يتوقف الناقد عند "نداءات أو إلحاحات أو استثارات" العنوان كى يصل إلى مشهد تنطبع فيه صورة "قهرية"، ألا وهى صورة الأم، التى حازت على لقب فارس، والغريبة عن البحر(٣٨). ولكنها أيضا ترمز إلى ما يسمح بتجاوز الانقسام ما بين "أماكن مسموحة وإلى مساحات تتجاوز فيها الرغبة المحظورات"(٣٩).

واستطاع الناقد قراءة الاسم أ – ن ا – ب – أ – ز – [ا، ا، ب/ا] كإشارة إلى النطق بأول أحرف اللغة الأم. فاستدل على معنى آخر للكلمة – التى تعنى فى الأصل "رحلة نحو الداخل، مع إيحاء مزدوج جغرافى وروحانى"(٤٠)، ورأى فيها عودة الكاتب للاستيطان فى لغته الأولى: "عودته إلى مكان يختبئ فيه، مكان يسمح بالبعد الداخلى". ويرى الناقد أن هذه الحركة متمثلة فى الحذف ellipse أو حتى فى الرقص: فشق من الكلمة وهو باز base كما أشار الكاتب نفسه برس، يعنى الحركة الإيقاعية قبل الغناء أو الرقص. وفى كتابة برس، يؤدى هذا الرقص إلى الوصول بنا إلى مشاهدة البحر الذى يتراءى لنا خلال تعبير المشاعر "كمساحة توحى بالعمق الذى يشد إليه كائن خواء (أو فراغ) عاشق ومعشوق" وتتلاحم بذلك الأم مع البحر وإن بدت بعيدة عنه فى إشارات النص الواضحة.

ومن خلال رحلة الناقد فى كلمة "أناباز" تتكشف على مستوى اللاشعور علاقة الاسم المختلق للشاعر سان جون بيرس Saint John Perse وخيارات رمزية فى كتاباته. فما يحدث مثلا على المستوى الشكلى الحرفى من انحناء وتكور داخل الكلمة (تردد "سى" فى أول الكلمة و"س" فى نهايتها)، ومن انفراج أفقى (وهو ما توحى به أن – أن)، حركة التفكك والترابط اللغوى هذه سوف تنهض بها على مستويات آخرى باقى نصوص الديوان"(٤١).

برس أو بـر - س Père-se ، والمقطع الأول معناه أب – أما الحرف الأخير للكلمة، فمن الممكن اعتباره ضمير المتكلم الذى يفيد الملكية. وربما أيضا البرنس Prince ، الذى يمكن أن يصور الأب فى ديوان "أناباز": فالديوان يتغنى بالغزو وبالامتلاك الحسى والراقص للشئ المرغوب، فهو "كاتاباز" (وهو ما يوجد تحت أو خلف باز) القاعدة/الحركة الإيقاعية، و"أنا منيز" أى فقدان للذاكرة فيما يتعلق بالأم. كذلك "برس" وهى بلاد إيران – غير البعيدة عن الصين، قاعدة أحداث "أناباز"، وتعنى للكاتب أرض الوحدة القائمة على الرجل بالمقابلة مع أرض الجزر التى ترتادها الأم الخيالية، أرض الغياب والخواء.

وعند القطب الثانى من كتاب الناقد، القطب الذى ينقلب فيه نظام العلاقات التى وضحناها فى الجدول، نستطيع أن ندرج دراستين: "صور الفراغ" "Figures du vide" لهوجو Hugo، و"كلمات السر" "Mots de passe" لسيلين Céline.

وهذا المشهدان يبحثان عن الأم؛ فى الأول يتعقب ريشار بناء المشهد اللغوى القائم على العلاقة بين الأنا والفراغ بل إنه يمعن فى ملاحظاته التى تعرض لمنطق النص من خلال علاقة الأنا – المكان – الرغبة حتى أنه يجعل تأثيرها واضحا، منذ بداية القطعة وحتى نهايتها على اختيار المفردات التى استجابت فى المقام الأول لقياسات الشكل والصوت والتى جعلنا الناقد بدقته المتناهية نلمس فيها مدى غناها بالأصداء والتوافقات مع تداعيات خارج النص ومع نصوص أخرى.

ويثبت لنا الناقد أن المشهد اللغوى لمقطوعة شعر قد ترسم لنا حركة محسوسة حتى ولو

كان الأمر يتعلق بصور من علاقات الفراغ. فنرى علاقة الإدخال ("الزلة هى فجوتى")، وعلاقة الاستبعاد ("إننى أرى الفضاء الأصم")، ثم تداخل الفراغ مع الجسد فى ("كل الظلمة تدخل فى جمجمتى")، بالإضافة إلى علاقة تجاور تتمثل فى ("أشعر بارتجاف حافة الدائرة من فوقى"). ونخلص إلى أن الأنا كنظرة، أو حلم، أو جلد، يسعى إلى وجود، (أو غياب فكل رغبة موجودة ما هى إلا غياب محسوس) وإلى تحقيق رغبة، بخلق مجال خيالى.

فإذا ما طالعنا فى قراءتنا للشعر توظيف المحورين الأفقى والرأسى للكتابة، تلك القاعدة الرئيسية التى يطبقها الناقد على النص النثرى أيضا، لوجدنا أنه يضع فى المحور الأول أشكال الفراغ (فوهة البركان – الحفرة – البرميل – الظلمة) وألوانه، إن صح التعبير (السواد – الظل – الظلمة)، بينما يستخدم المحور الرأسى فى الربط بين أجزاء النص، خاصة انتهائه بصورة غامضة بعض الشئ وهى: "الارتعاش المرير للحواف المنحدرة السوداء للمرتفعات" حيث يوضح أن الدوار والمرارة والسواد قد تكون رموزا للمتعة "فى عدم اعتدالها الأساسى، وغيريتها الحادة المتمثلة فى فكرة الموت التى تنتهى إليها دائما"[٤٢].

وبذلك يتضح لنا بناء آخر لنص هوجو يجعل منه مجموعة صور مترابطة تعبر عن الفضاء أو الفراغ الذى هجرته الرغبة ولكنها تحتفظ بجزء من الغموض فى تعبيرها الأدبى عنها – لأنها لا تترك علامات واضحة لأدواتها الخاصة حتى تصير بذلك ذاتها مجالا لتولد رغبة القارئ"[٤٣].

أما فى "كلمات سر"، فنجد الناقد يضعنا أمام جسد رواية ورواية جسد عندما يتعرض لرواية Casse-Pipes – أى الحرب أو الذهاب إلى الحرب فى اللغة الفرنسية الدارجة. ويرى الناقد فى هذه الرواية لسيلين، تناولا للحياة العسكرية وفى مستوى ثان قصة لتوقيع، أو تصريح باسم مستعار.

إن المجند يتوقف أمام كلمة لم تسمح له بالدخول فى مكان مغلق كان سيتيح له المتعة، وهذا الموقف جعل منه الناقد نقطة التقاء مع أحداث أخرى من الرواية تؤدى

فيها اللغة إلى الملكية الشعورية والحسية للمكان، وهى الأجزاء التى تكون فيها الأم، موضوعا نفسيا باطنيا بالمعنى الذى تقرره أعمال سيرج لوكلير Serge Leclaire، أى عقدة تتكون من مجموعة بدائية من الدالات تقوم كالدفعات الأولية Les processus primaires بتجميع واستبدال معظم الأشياء المرتبطة بالرغبة فى السيرة الذاتية(٤٤).

وقد يكون الموضوع النفسى الباطنى محسوسا كما يظهره تحليل الناقد على هيئة مجال حركى لحرف من الحروف، داخل جزئية من النص.

فإن الجندى الذى يتهته، فى حالة من الحمى الهستيرية "ما – ماما – جلى – جليس – مارجريت" "ma – maman – gli – glisse – marguerite".

ينطق بالاسم الصغير لأم الكاتب، أحد أسمائها الثلاثة وفوق ذلك، يعلن عن حركة قائمة على مستوى الحروف مع كلمات أخرى فى النص "تصبح من نفس نسيجها" مثل:

"جلوجلو، مرتعشا، مختنقا من الرعب، صيحات المقطوعة رقابهم إلخ..."

"glouglou, grelottant, s'étranglant de terreur, cris d'égorgés etc...".

فنستطيع القول بأن هناك "تنظيما موسيقيا للموضوع على مستوى منطوقه اللفظى"، يؤدى إلى المرور من [ج = G] إلى [ك = C] ويوصلنا إلى كلمتين يرى فيهما الناقد علامات من علامات الرغبة والتوظيف للنص على مستوى القص: Casse (وهو جزء من العنوان) وRancotte (وهو اسم علم).

أما الكلمة الأولى فهى ترتبط حرفيا بـ "تقطع – اهتزاز – سيل – خوذة" "Saccade – Secouer – bourrasque – casque"

وقد توحى بالكلمة الآمرة فى المجال العسكرى التى ترمز إلى بتر أعضاء الرغبة وتعكس "البارانويا الاضطهادية"(٤٥) التى عانى منها الكاتب نفسه. والكلمة الثانية ما هى إلا صورة مختلفة من "كروت" أى الروث، التى هى على حد قول الناقد "أحد العناصر الرئيسية فى كتابة هذا النص الذى يحمل الاسم

الشعبى للحرب. ويعتبر ملحمة غاضبة، سادية، من البول والروث"[٤٦].

ويبدو لنا المكان من خلال الكلمتين على مستوى الحرف والمعنى الذى يستدعيه، كمساحة داخلية، طاردة وقاتلة للرغبة. ولكن اسم مارجريت وهو أيضا اسم صغير من أسماء الكاتب سيلين والتصريح الغريزى بكلمة السر يتحول إلى صورة مجازية متوارية له، حيث يتم فى مجال كتابة النص، إعادة اكتشافه لذلك الاسم المستعار من الأم.

إن التردد فى الحركة على مستوى الدال، مرة من سيلين إلى مارجريت، ومرة أخرى من مارجريت إلى سيلين، يصبح رمزا للكلمة فى المجال الأدبى، الذى يقوم مقامها النص فيشير تارة إلى هذه الحركة التى بداخله، ويوارى سر الدوار والتردد التى تنطلق منها كتابته، تارة أخرى. فالكتابة هى دائما بناء وهدم، تسطير ومحو، وجود وغياب:

"يجب علينا دائما البحث،
يقول الناقد حتى نهايات
الليل (اسم كتاب سيلين
الرئيسى) حتى نبدع
ونتجاوز، وحتى نتناسى
كلمة السر"[٤٧].

ألا يمكن النظر الآن إلى الكتابة فى مفهوم سيلين كقطب فى مواجهة شعر هوجو؟ فمن خلال تناول الكاتبين للتعبير الذاتى عن الفراغ، نجد أن بناء القصيدة عند هوجو مرتبط بفكرة الهدم على مستوى الدوافع الغريزية للمتخيل أثناء تصويره لوجوده فى الكون، بينما يعتمد القص فى رواية سيلين ذات اللغة الدارجة بل الشعبية (argotique) على موضوعات الهذيان والتخبط التى تأخذ صفة الرغبة البنائية، المستعيدة للمشهد الأساسى بها المرتبط بالأم.

إن البناء على مستوى الموضوع والتفكك على مستوى الدوافع الغريزية (هوجو)، أو التفكك على مستوى النص وبنائية الرغبة (سيلين)؛ إن هذه الحركة المزدوجة هى مفتاح كلمة "مشهد" عند الناقد جان بيير ريشار.

هوامش

1- جان بيير ريشار: "قراءات مصغرة" Microlectures، باريس، سوى، ١٩٧٩، ص٧.
2- نفس المرجع، ص٨.
3- على حد قول فنسان تيريين فى "ثورة جاستون باشلار فى النقد الأدبى، أساسها، تقنياتها، أهدافها" La Révolution de Gaston Bachelard en critique littéraire, ses fondements, ses techniques, sa portée، باريس، كلنسيك، ١٩٧٠، ص٢٩٤.
4- جان بيير ريشار: "العالم الخيالى لمالارميه" L'Univers imaginaire de Mallarmé، باريس، سوى، ١٩٦١، ص٢٦.
5- جان بيير ريشار: "سانت بوف والتجربة النقدية" فى "الطرق الحالية للنقد: مؤتمر سوريزى-لاسال" Les Chemins actuels de la Critique: colloque de Cerisy-La-Salle، باريس، اتحاد الكتاب، ١٩٦٨، ص١٧٠.
6- جان بيير ريشار: "إحدى عشر دراسة فى الشعر الحديث" Onze études sur la poésie moderne، باريس، سوى، ١٩٦٤، ص٧.
7- جان بيير ريشار: "مناقشات" (على إثر مداخلتين حول أثر جاستون باشلار فى النقد) فى "الطرق الحالية للنقد"، ص٢٣٩.
8- "قراءات مصغرة"، ص٨.
9- فى كتابه "شاعرية الحلم" Poétique de la rêverie، يدافع جاستون باشلار عن منهجه الفينومنيولوجى فى مواجهة علم النفس.
10- فنسان تيريين، نفس المرجع، ص٧٣.
11- رولاند بارت: "ميثولوجيات" Mythologies، باريس، سوى، ١٩٥٧، ص٢٤٣.

١٢- "إحدى عشر دراسة فى الشعر الحديث" ، ص٣٢.

١٣- "قراءات مصغرة"، ص٨.

١٤- نفسه.

١٥- جان بيير ريشار: "صفحات ومشاهد، قراءات مصغرة" Pages, Paysages. Microlectures II، باريس، سوى، ١٩٨٤، ص٧.

١٦- "قراءات مصغرة"، ص١٦.

١٧- نفسه، على الغلاف.

١٨- نفسه، ص٧.

١٩- "العالم الخيالى لمالارميه" صص١٤-١٥. الرسالة المذكورة وإن نشرت فى ١٩٦١ إلا أنها تسبق جميع الأعمال الأخرى.

٢٠- جان بيير ريشار: "مشهد شاتوبريان" Paysage de Chateaubriand، باريس، سوى، ١٩٦٧، ص٧.

٢١- نفسه، ص٤٧.

٢٢- يشير الناقد فى "قراءات مصغرة" ص٨ إلى أعمال Serge Leclaire, Jean Laplanche, Michel M'Uzan, Guy Rosolato, Arnaud Lévy, Piera Castoriadis-Aulagnier, Sami Ali, Mélanie Klein, Balint, Binswanger, Winnicott.

٢٣- نفسه، ص٩ – يؤكد الاستشهاد بوضوح التقاء علم النفس بالتناول الفينومنيولوجى الذى ينظر الى الشعور فى علاقته بالأشياء من خلال اللغة والجسد.

٢٤- نفسه، ص٤٤.

٢٥- نفسه، ص١٣.

٢٦- نفسه، ص٩. يطرح هذا الكلام تساؤلا حول إذا ما كان النفى يمثل تراجعا بشأن النظريات البنائية لجان لاكان Jean Lacan العالم النفسى الشهير – والتى تولى أهمية خاصة للجانب المستقل للدال المنتمى للاوعى.

٢٧- جان كلود ماتيو: "الحواس الخمسة لجان بيير ريشار" فى "أراضى الخيال" Territoires de L'Imaginaire نصوص كتبت

للناقد وأصدرها جان كلود ماثيو، باريس، سوى، والمركز القومى للآداب، ١٩٨٦، ص٢٤٣.

٢٨- "قراءات مصغرة"، ص١٠-١١.

٢٩- "صفحات ومشاهد"، ص١٠٩. مقدمة جان بيير ريشار لكتاب ميراى ساكوت Mireille Sacotte: "المسار الشعرى لسان جون برس" Parcours de saint-John Perse. باريس. جنيف، شامبيون-سلاتكين، ١٩٨٧، ص٧.

٣٠- "قراءات مصغرة"، ص٢٥١.

٣١- "صفحات ومشاهد"، ص٧.

٣٢- "قراءات مصغرة"، ص١٠.

٣٣- نفسه، ص ص ٢١-٢٢.

٣٤- نفسه، ص ص٢٨٢-٢٨٣.

٣٥- نفسه، ص٢٤١.

٣٦- نفسه، ص٢٦١. تعبير الآخر عند المرأة يأخذ معناه من الجملة السابقة الذى يقول فيها الناقد أن الكتابة تقوم على الإغراء وأنها مرتبطة بالخداع.

٣٧- نفسه، ص٢٦٠.

٣٨- بتفضيلها ارتياد الخيل فى أرض الجزر مع التذكرة بأن الأم mère والبحر mer لهما نفس النطق.

٣٩- "قراءات مصغرة"، ص١٩٥.

٤٠- نفسه، ص١٩٦.

٤١- نفسه، ص١٩٩.

٤٢- نفسه، ص٥٣.

٤٣- نفسه

٤٤- نفسه، ص٢٣٢. يسوق هنا الناقد كلمات سرج لوكلير Serge Leclaire.

٤٥- نفسه، ص٢٣٦.

٤٦- نفسه، ص٢٢٦.

٤٧- نفسه، ص٢٣٧.